Rok I. Lwów, 1. Stycznia 1919. Nr. 7.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut, Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K	40·—	Marek	24·—
Półrocznie:	K	20·—	Marek	12·—
Kwartalnie:	K	10·—	Marek	6·—

Z DUSZY NARODU.

I.

O pieśni ludowej i jej stosunku do sztuki.

Pomiędzy sztuką muzyczną a pieśnią ludową leży na pierwszy rzut oka przestrzeń tak wielka, iż zdaje się rozdzielać je na dwie dziedziny prawie do siebie nie należące. — W istocie jednak, obie z tej samej wyobraźni i przez ten sam zmysł zrodzone, łączą się ze sobą i oddziaływają na się wzajemnie znacznie silniej, niż to pospolicie przypuszczamy. Ta zaś niedość dokładna ocena stosunku pieśni ludowej do sztuki, ma w tem swój powód zapewne, że pieśń ludową uważamy jedynie za zabytek z przed lat tysięcy, w którym wedle dość rozpowszechnionego przekonania nic zmienić, nic ująć lub dodać nie wolno; gdy tymczasem historja melopei t. j. melodji pieśniowej poucza nas, iż rozwój tejże odbywał się w ruchu powolnym wprawdzie, lecz nieustannym i że właśnie częściowe zanikanie dawnych, a narastanie nowych zwrotów zmieniało pieśń zwolna i prowadziło ją naprzód. Rozwój zatem odbywał się według zasad tych samych, tylko że sztuka ludowa przystosowana do małych wymagań i środków, zadowalała się drobnymi kształtami i jednogłosowością z niewielkim tylko udziałem harmonji, gdy sztuka muzyczna wyższych klas społecznych rozwinęła się w wielogłosowe szerokie formy. — Pierwsza pozostała też wyrazem prostoty ducha i nieodłączną towarzyszką przyrody; druga wyrosła w okazały hymn światowej kultury.

Lecz jeżeli w samem uzewnętrznieniu się pieśni zaszła taka różnica, to moment wzruszenia duszy ludzkiej, pożądania dźwięku, upodobania w nim, ulgi i zadowolenia, które przynosi, jest po obu stronach równy, ba, nawet silniejszy może u ludzi prostych mniej skomplikowanych, niż u wychowanków wysokiej kultury. Któż bowiem zdoła zbadać naprzykład, o ile ów cichy i półsenny Janko muzykant w zapadłej gdzieś wiosce, lub ów siarczysty Maciek ze swoim rozhukanym krakowiakiem czy mazurem, jest większym w duszy artystą, niż wirtuoz powtarzający z estrady po raz tysiączny warjacje Paganiniego lub śpiewak ze strettą z „Trubadura“? Podobnie i w dziedzinie twórczości. Moment emocyjny ma jednakie wszędzie znaczenie: w piosnce ludowej czy w kompozycji muzycznej, a o wysokości tworu stanowi dopiero ostatecznie stopień siły wynalazczej. Pozatem pieśń ludowa jest żywiołowym odruchem nieświadomości, sztuka zaś muzyczna wytworem wszystkich wspólnie działających czynników ducha ludz-

kiego, ale w pierwszym rzędzie celowej świadomości. Nadto zaznaczyć tu należy, iż gdy w sztuce jaśnieją jak słońca wielkie imiona jednostek, to w pieśni ludowej będącej tworem sił bezimiennych, gieniusz przyznany być musi ludowi, jako jednostce zbiorowej wychodzącej z narodu.

Wysokie to dostojeństwo nakazuje nam czcić pieśń ludową, a znowu jej prostota obudza sympatję i upodobanie. Że zaś kultura nowoczesna prostoty nie odrzuca, przeto otwieramy tej pieśni serca nasze na oścież, chętnie i szczerze a bez najmniejszego wysiłku poddajemy się jej działaniu; wchodzi też do ucha naszego łatwo, a co więcej przynosi nam strudzonym i znękanym dzieciom miasta, oddech świeży i zdrowy, oddech łanów i łąk, lasów i pól. Więc wdzięczność uczuwamy dla niej... I wówczas-to w niejednym umyśle powstaje pytanie: kto ją począł, skąd się wzięła i dokąd idzie?

Ładną nam na to daje odpowiedź Adam Asnyk w ślicznym wierszyku:

„Narodziła się w duszy poety
'W łez mroku
Wywołana miłością kobiety;
Jako tęcza na marzeń obłoku
Śpiewnych dźwięków odziana sukienką,
Drgnieniem serca dobyta z nicości,
Przyszła na świat naiwną piosenką
Miłości".

Ale wytworny ten wiersz obudza w nas złudzenie, iż pierwsza piosenka była czemś, co i nas dzisiejszych wprowadziłoby w zachwyt: może jakąś słodką kanzonettą włoską, a może dumką naszą smętną; gdy tymczasem lada odrobina historji rozwieje to złudzenie. Pierwsza piosnka miłośna nie mogła być czem innem, jak tylko nawoływaniem jakiemś bez wyraźnego stosunku tonów, bez określonego rytmu, a z udziałem dwóch lub trzech dźwięków. Wieki upłynęły następnie zanim utworzył się pięciodźwiękowy porządek czyli pentatonika, a znowu dalsze wieki zapewne, zanim pojawiły się dalsze szeregi tonów t. j. gamy. Historja melopei wylicza trzy główne fazy tego rozwoju: prapierwotną, ubogą i bezładną; środkową o rozszerzonej melodji i początkach heterofonji czyli różnobrzmienia; wreszcie nowoczesną, w której rytm zarówno jak udział harmonji nadają melodji jasność i wyrazistość. Powracają one — powiada jeden z nowoczesnych badaczy*) — w pewnych okresach czasu, każda zaś pozostawia następnej w spadku po sobie pewną ilość zwrotów dźwiękowych niby zakamieniałych i tak tworzą się warstwy podobne do geologicznych — przekroiwszy je, otrzymalibyśmy obraz całego rozwoju pieśni.

Fazy te wznoszą się chwilami do wysokości sztuki, jak tego mamy przykłady w muzyce starożytnej Grecji, posługującej się melopeją o bardzo słabym, prawie żadnym udziale harmonji. Podobnie odrębną zaś sztukę stanowił gregorjański chorał kościelny, który dał początek potężnej muzyce polyfonicznej. — I w takich to razach brały ją w rękę i nad jej rozwojem czuwały najwyższe warstwy społeczne, pracując celowo i z całem uświadomieniem; najniższe zaś pozostawały w swojej prostocie przy pieśni pierwotnej. Tamte nadawały muzyce wysokie znaczenie społeczne, łącząc ją z kultem religijnym, z nauką, z celami wychowawczymi; te znowu szukały w niej tylko wdzięku zmysłowego, przygodnej podniety, urozmaicenia w życiu codziennem i zadowolenia owego wrodzonego instynktu, co nakazuje wyobraźni, piersiom i ustom układać jakieś dźwiękowe rysunki, czarujące ucho i rozgrzewające serce. To też już w dawnych czasach musiała powstać różnica między pieśnią uczoną, pieśnią kultury a nieuczoną pieśnią przyrody. Swobodna, niczem nie krępowana, była rodzoną siostrą ptaka, świegotaniem duszy wolnej. I ona to, jak mówi w dalszym ciągu poeta:

Upajała melodyjnem tchnieniem
Pierś młodą,
I nad starców rozwianem marzeniem
Słodkich wspomnień jaśniała pogodą,
Wzgórza brzmiały rozkosznem jej echem,
Przedrzeźniali ją faunowie leśni,
Płoche nimfy wtórowały śmiechem
Tej pieśni...

Nikt tej pieśni przez lat tysiące pismem nie utrwalał, żyła i przechodziła z pokolenia na pokolenie w drodze tradycji, a jeśli zasilała się niekiedy zdobyczami pieśni kunsztownej, zasłyszawszy ją tu i owdzie, to i na odwrót sztuka zniżała się do niej często, aby zaczerpnąć z jej źródła to, co z głębin nieświadomości i instynktu jak z łona ziemi wy-

*) R. Lach: Studien zur Entwickelungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Leipzig C. F. Kahnt.

chodzi i dostarcza obficie soków żywotnych. O tej wymianie wzajemnej, mówi niejedna karta historji. Już w starożytnej Grecji, poeci VI. stulecia przed Chr. zwracali się do pieśni ludowej. Żyła też nią poprostu szkoła niderlandzka, kształcąca jak wiadomo, dla późniejszej sztuki rękodzieło muzyczne. Ale brała z niej tylko motyw, przerabiany stosownie do potrzeby dowolnie, pozostawiała zaś zarówno wdzięk jej, jak i wyraz nie tylko na uboczu, lecz nawet jakoby w pogardzie. I ozdobna sztuka XVIII. wieku bawiła się nią na swój sposób, szminkując ją i wyzłacając. Wielkich też dopiero przewrotów potrzeba było na to, i mistrzów nowym owianych duchem, ażeby cały świat fantazji zaklęty w poezji gminnej i drugi równie czarujący świat melopei ludowej z głębin na górę wydobyć, biorąc zeń nie tylko jakieś pewne kombinacje tonów, lecz wszystko, co w tej melodji było duszą ludu.

Melodję ludową jeszcze w XVIII. stuleciu lekceważono w Niemczech z zupełnem zapoznaniem jej znaczenia. Słowa znanego historyka muzyki Forkla określają to dostatecznie: „Diejenige Melodie, die von jedermann nachgesungen werden kann, ist von der gemeinsten Art". Lecz mimo, że wśród muzyków przeważało zapatrywanie, iż szanujący się kompozytor nie powinien tykać pieśni ludowej, przecież w Niemczech a nie gdzieindziej, powstał pierwszy kompozytor tworzący otwarcie na wzór pieśni ludowej czyli „im Volkston", co stało się pod wpływem Herdera i jego „Stimmen der Völker in Liedern", w których tenże wskazał na pieśń ludową jako na podstawę „aller echten Dichtung". Twórcą tych „Lieder im Volkston" był Jan Schulz urodzony w Lüneburgu w roku 1747, a zmarły w 1800, kompozytor niegdyś ceniony, przez niektórych znawców obok Haydna stawiany, a dla nas z tego powodu interesujący, iż przez pięć lat w Polsce przebywał jako prywatny nauczyciel; tu zaś, utrzymując stosunki z innymi u nas zamieszkałymi obcymi muzykami, mógł prawdopodobnie wpływać na nich i zachęcać do używania polskich melodyj ludowych w operze powstającej wówczas w Warszawie. Pod koniec w. XVIII. Haydn wprowadzał już melodje południowo-słowiańskie. Beethoven czynił to samo z rosyjskiemi, a nadto uwiecznił i szkockie swoim układem.

Wszystko to jednakże, można tylko za jakieś preludja uważać, bo jakkolwiek sposób wprowadzania melodyj ludowych był u tych mistrzów wysoce artystyczny, to przecież nie dałoby się tu jeszcze mówić o „natchnieniu czerpanem z duszy narodu". Wystąpiło ono u tych dopiero kompozytorów, którzy do pieśni zbliżyli się nie w celu aby dla swego artystycznego gabinetu ten lub ów piękny wyłowić okaz, lecz aby z wiarą w jej moc, głęboko ją przeniknąć i zbratać się z nią serdecznie.

St. Niewiadomski.

WIZJE SZOPENA O POLSCE.

Miłość kobiety rozwarła Szopenowi podwoje świątyni sztuki, miłość Ojczyzny uniosła go na wyżyny muzyki narodowej.

Gdy na ulicach Paryża wznoszono ołtarze wolności i słyszało się okrzyki rewolucjonistów francuskich: Vive la Pologne! gdy płomień rewolucji ogarniał już całą Europę a Polska gotowała się do zerwania pęt niewoli, bawiący podówczas na emigracji w Paryżu młody Szopen rwał się na pole walki. Nie mógł opędzić się upokarzającej myśli, że „zdrowe i mocne ciała" -- on sam był słaby i wątły — oddawały się bezmyślnym rozrywkom, „wtenczas właśnie kiedy ich naród cały wzywał na swoją obronę".

Jakkolwiek Szopen, zarówno jak Mickiewicz, Słowacki i Krasiński, nie brał czynnego udziału w powstaniu listopadowem, a nawet na krótko przedtem wyjechał za legalnym paszportem z Warszawy, to jednak — jak sam się wyraził — „sercem był z tymi, co rewolucję robili". Dlatego gdy mu ambasador rosyjski hr. Pozzo di Borgo ofiarował godność nadwornego pianisty cara Mikołaja, Szopen odmówił oświadczając, że „uważa się za emigranta, który to tytuł nie pozwala mu przyjąć innego".

Przypominają się słowa Szumana wypowiedziane z powodu mazurków o ich twórcy: „Gdyby samowładny monarcha Północy wiedział jak niebezpieczny wróg grozi mu w utworach Szopena, zakazałby pewnie tę muzykę.

Dzieła Szopena to ukryte wśród kwiecia armaty".

Pod wpływem wieści o podstępnem zajęciu stolicy Polski przez Moskali (8. września 1831 r.), pełen oburzenia zapisuje w swym dzienniku: „Przedmieścia zburzone, spalone.

Jeden pies z Mohilewa (Paszkiewicz) dobywa siedziby pierwszych monarchów Europy. Moskwa panuje światu..."

Wizje strasznego obrazu zniszczenia Polski przedstawiają mu „wszystkich swoich pomordowanych i zbezczeszczonych". Wypiwszy do dna ten kielich goryczy woła rozżalony swą biernością: „A ja tu bezczynny! z gołemi rękoma! Tylko stękam, boleję i na fortepianie rozpaczam! Boże, wzrusz ziemię, niech pochłonie ludzi tego wieku!" Przechodząc wszystkie stopnie cierpienia kochanka, przyjaciela, syna, patryjoty w najwyższem napięciu, w chwili zwątpienia wzywa Boga słowami: „O Boże, jesteś Ty? Jesteś, a nie mścisz się?! Czy jeszcze Ci nie dość zbrodni moskiewskich? Albo... alboś sam Moskal!..." Rozpaczliwe to pasowanie się ducha Szopena przypomina analogiczną rozterkę Konrada (Dziady część III-cia) i jego bluźniercze słowa, skierowane do Boga: „Krzyknę, żeś Ty nie ojcem świata ale... carem!"

W tym bezbrzeżnym bolu i niepokoju o życie mu najbliższych i losy narodu powstała owa *Etiuda c-moll* miotająca gromy oburzenia na świat i Stwórcę, w której po przez huragan rozszalałych pasażów przebijają konwulsyjne drgania melodji rozpaczy.

Pod wpływem tych samych wypadków, wstrząsających duszą Szopena powstał *Prelud d-moll*. Jestto — jak mówi Przybyszewski — krzyk duszy całego Narodu. Kompozycja ta pełna gromów i błyskawic jest „jakby protestem śmiertelnie zranionej duszy" jak „bunt najszlachetniejszych uczuć przeciwko niesprawiedliwości i krzywdzie, bunt przeciw porządkowi tego świata, protest przeciw Bogu, którego nic nie zdoła wytrącić z równowagi i obojętności". Preludjum kończy się jakby trzema wystrzałami armatnimi. Trafnie zauważono, iż w twórczości Szopena zajmuje preludjum *d-moll* takie same miejsce jak improwizacja Konrada w koronie dzieł Mickiewicza:

Kluczem, którym Szopen otworzył królestwo muzyki polskiej, to etiudy skomponowane 1830 r. a wśród nich jaśnieje aureolą męczenników Polski *Etiuda c-dur* (Nr. 7 op. 10) jakby ilustracja ustępu z Dziadów p. t. Droga do Rosji. Po bezmiernej pustyni śnieżnej, pośród zawiei, mknie kibitka z więźniem na Sybir — dokoła martwa cisza i pustka, tylko wiatr zawodzi żałośnie, tylko dzwonek u dyszla dziwnie smutnie dźwięczy...

I na pieśniach Szopena wycisnęła miłość ojczyzny swój płomienny pocałunek. Ostatnia z nich, ułożona około 1830 r. do wiersza Witwickiego p. t. Wojak, tchnie duchem powstańczym. Przygrywka przypomina pobudkę wojenną — w junackiej pieśni słyszysz tętent rumaków i wrzawę bojową. Melodja złagodzona czułem pożegnaniem z rodziną, „wyskakuje nagle w górę jak raca („leć na krwawy bój"), przedłużona jakby okrzyk do walki podniecający". Cała muzyka „ostra jak grot, a czerwona jak krew".

Szopen dorobił też muzykę do pieśni Janusza, które podbiły cały naród. Z kilkunastu melodji zachowała się niestety tylko jedna: Leci liście z drzewa. Pieśni te śpiewano po dworach szlacheckich i rzemieślniczych warsztatach.

Nawet w scherzach snuje się złota nić polskości. Weźmy *Scherzo h-moll*. „Pierwsza i trzecia część — powiada Przybyszewski — burzliwa i namiętna, to uczucia Szopena, które nim miotały na myśl o rewolucji (listopadowej) w Warszawie, to bunt przeciwko położeniu, w jakiem się znajdował na obczyźnie. Część środkowa (osnuta na kolendzie Lulajże Jezuniu), pełna rozmarzenia, to słodkie wspomnienie wieczerzy wigilijnej".

Ze wszystkich utworów Szopena najrdzenniej polskim są Mazurki. Dźwięczą w nich dwie nuty: jedna będąca tłem duszy mistrza a zarazem Polski porozbiorowej, to rzewność, rozmarzenie, żałość; druga nuta to dziarskość, zamaszystość, zawadjactwo ludu Mazowsza, to swojski, rodzimy charakter wsi polskiej, pełnej barw i rosy w cichy ranek majowy.

W żadnym rodzaju kompozycji nie przebija się tak wybitnie twórcza potęga i niewyczerpane bogactwo genjuszu, jak w tych drobnych rozmiarem, a niedościgłych wykończeniem, utworach. Stoją przed oczyma duszy ciepłe, jasne obrazki wsi mazowieckiej w pełni słonecznych blasków. Słyszysz rubaszne głosy gwarzących włościan. Rzępolą skrzypki, huczą basy, chłopcy wybijając hołupce obracają dziewkami, „ledwo karczmy nie rozwalą". Pod uśmiechniętem niebem rozśpiewana, roztańczona wieś nadwiślańska.

I Polonezy Szopena mają swe źródło w epopei wojennej 1830/1 r., w kolejach pielgrzymstwa polskiego, w tryumfach i klęskach narodu, w jego nadziejach i rozpaczach, w tem, co mistrz nasz przeżył i przecierpiał od zwycięzkich

bojów pod Wawrem i Stoczkiem aż do zawiedzionych snów i rozczarowań po szronem ściętej wiośnie narodów (1848 r.).

Polonezy Szopena te — jak je trafnie nazwał Huneker — heroiczne hymny bojowe, są najpiękniejszym wyrazem rycerskości polskiej. „Szeroki, majestatyczny patos słynnego *Poloneza a-dur*, zwanego tryumfalnym albo koronacyjnym, jest odbiciem rozmyślań na długich, samotnych przechadzkach w Wiedniu 1831 r.", na których „stawały mu przed oczyma duszy zwycięzkie zastępy husarji Jana Sobieskiego" Sam Szopen nazwał ten utwór Sobieskim. Pełen powagi i dostojeństwa „skrzy się i błyszczy" senatorską świetnością, a „uderza i rozbija wojennym, szablistym" rytmem. „Przy dźwiękach tego Poloneza — tak marzył Szopen — po odbudowaniu Polski, będzie się odbywała koronacja króla polskiego..."

Polonezy Szopena odtwarzają nietylko majestat przeszłości Polski, ale i gromy, które na nią spadały. Patrzysz na tych „potentatów, co niedawno tak pewni swej potęgi kroczyli spokojnie, jak gorączkowo rzucają się w zamęt i niosą głowy na zasypanie tej przepaści, która się otwarła pod stopami narodu". Oto hufiec rycerzy polskich pędzi jak lawina na wroga: „ziemia drży pod nim, obłoki pyłu rozbijają się z pod kopyt końskich, świszczą chorągiewki, wre walka zacięta, migają konfederatki, ścierają się szable, słychać wystrzały i walenie się ciał z głuchym jękiem na ziemię".

W odczycie Szopen a Naród zauważył Przybyszewski, że dusza naszego wieszcza „bezmiarem cierpienla narodu" wyolbrzymiona do równej Stwórcy potęgi, znalazła w *Polonezie fis-mol* najpotężniejszy wyraz. W bezbrzeżnym bolu, rozsadzającym piersi mistrza, jakby „waląc pięśćmi o wrota Przeznaczenia" woła on rozpacznie: „Czemu? Czemuś nas opuścił Panie?! (Eli, Eli lama sabachtani?!) Wśród tragicznej grozy grzmi tu, przewala się i rozbija jak na polu bitwy — rozbrzmiewa głuchy, monotonny huk. To bicie armat z oddali. A z tych grzmiących odgłosów walki, z oparów krwi, dymu, jęków, wyłania się niby ranny obłok, oblany rumieńcem świtu Mazurek, pełen zapachu róż i wdzięku pierwszych uściśnień miłosnych... Poczem rozpoczyna się na nowo ta tstraszliwa „msza rozpaczy", wreszcie „koniec nej przebolesnej epopei męczarń, jakie bohaterskie plemię w nadludzkich wysiłkach przeżyło".

Najwspanialszym typem poloneza jest *as-dur op. 53* zwany królem polonezów. Oto w wielkiej, zwierciadlanej sali zamku, przy dźwiękach kapeli, wygrywającej „polskiego" „rozochocone grono tancerzy, za przewodnictwem pierwszej pary, puszcza się do sal bocznych, sunie przez krużganki", i gdzieś znika w alejach parku. To jakby ilustracja muzyczna do Pana Tadeusza. Nagle, jak z pod ziemi, wstaje orszak zbrojnych rycerzy, z każdą chwilą rośnie, widać wielką ławę konnicy pędzącej w galopie, ziemia drży od tętentu rumaków, słychać trąbkę pobudki wojennej i turkot artylerji pośród chrzęstu zbroi — to jakby rapsod o bitwie pod Grochowem.

W polonezach Szopenowskich wybijają się dwa głosy odpowiadające sobie chórem: jeden głosi chwałę, drugi ból ojczyzny.

Muzykę Szopena owiewa duch ziemi ojczystej, przenika dusza narodu Najbardziej swojska ze wszystkich jest ona „najwznioślejszym wcieleniem ludowego pierwiastku". Jak poezja wielkich wieszczów, płynęła ona z jednego źródła: z wiary w zmartwychwstanie Polski.

Zrodziły ją tryumfy i klęski powstania listopadowego, nadzieje i zwątpienia emigracji, łzy i uśmiechy narodu polskiego! O Szopenie powiedzieć można, że wcielił swą ojczyznę w muzykę.

O Polsce marzył, do niej tęsknił od kolebki do grobu. Opuszczając na zawsze swoje rodzinne miasto, wziął z sobą grudkę ziemi ojczystej, z którą się przez całe życie nie rozłączył. Zabierzcie — mówił na łożu śmierci do siostry — przynajmniej serce me do Warszawy! I ziściły się sny wielkiego wieszcza. Serce jego spoczywa w wolnej, niepodległej Polsce.

Kornelja Parnasowa.

HENRYK JARECKI.

(Wspomnienie pośmiertne.)

Półwieku bez mała pracował dla Lwowa. Na widowni szerokiej i w zaciszu. Jako kompozytor, kapelmistrz i pedagog, oddany całkowicie zawodowi swojemu, zamiłowany, ścisły i niestrudzony. W latach ostatnich usunął się od życia publicznego i nie lubił poprostu, aby go publiczności przypominać; mimo to jednak uległ konieczności, gdy mu jubileuszowy kom-

pozytorski urządzono koncert, i przyjął w czerwcu 1918 złożoną mu cześć przez spiewaków i publiczność. Było to ostatnie jego zetknięcie się ze społeczeństwem.

Urodzony w Warszawie w roku 1846, przerobił studja kompozytorskie u Moniuszki, którego pozostał wielbicielem na całe życie. Rozwój talentu i muzykalnego usposobienia, zamiłowanie do zawodu i predestynację wyniósł z domu, był bowiem synem muzyka i wychował się w środowisku oddychającem sztuką. Z instrumentów uprawiał fortepian i kontrabas, na którym grywał przez jakiś czas w orkiestrze warszawskiej, później jednak pozostał wyłącznie przy fortepianie, niezbędnym dla pracy kapelmistrzowskiej. Zaczął ją praktykować w Poznaniu, skąd go Stanisław Dobrzański ściągnął do Lwowa w roku 1872.



We Lwowie trafił na początki polskiej opery, a więc na okres największej jej ruchliwości. Dyrygował nią początkowo jako drugi kapelmistrz obok Józefa Schirera, kapelmistrza usuniętej niedawno opery niemieckiej. W niedługim czasie zajął stanowisko pierwszorzędne. Cały repertuar operowy do dziś dnia podstawę teatru stanowiący, przygotował samodzielnie: opery francuskie i włoskie, a nadto cały szereg polskich, począwszy od Moniuszkowskich. Do najcelniejszych dzieł kapelmistrzowskich Jareckiego zaliczyćby wypadało „Straszny dwór", „Lohengrina" i „Aidę", które onego czasu były sensacją dnia. Wagner nie po raz pierwszy ukazał się we Lwowie, bo już w roku 1870, scena niemiecka dawała Tannhausera, ale po polsku spiewany, po raz pierwszy wyszedł z pod batuty Jareckiego. Nie był on czysto polski, bo w owych czasach z mieszaniny językowej nie robiono sobie wiele, zwłaszcza z udziału włoskich spiewaków, chór jednak i część partyj spiewały po polsku, a z czasem usunięto i kilka solowych partyj obcych.

Sprężysty i energiczny jako kapelmistrz, nie był zwolennikiem zbyt drobiazgowych cyzelowań, ale każda rzecz wyuczona przez niego tkwiła silnie i długo w pamięci wykonawcy. Próby jego korekturowe zadziwiały szybkością, z jaką w lot umiał wyławiać wszystkie usterki i zwięzłymi słowami wskazywać poprawki. Utrzymywanie zespołu w takcie i harmonji było u niego sztuką po mistrzowsku traktowaną, rozejście się jakoweś czy „pływanie" nie zdarzało się u niego nigdy, bo niesłychanie przytomny dyrygent na wszystko miał radę. Zdawało się, że pałeczką swą umie najopieszalszym spiewakom nuty z ust wydobywać. Przy tych zaletach — jak to łatwo zrozumieć można — był przez spiewaków bardzo ceniony. Dyrekcja zaś teatru odnosiła się do niego również z najzupełniejszem uznaniem, a już zwłaszcza w owych czasach, w których przyswajano co chwila jakąś nową operę, póki w końcu zasób dawniejszych rzeczy się nie wyczerpał.

Działalność Jareckiego kapelmistrzowska należy wyłącznie do dziejów teatru Skarbkowskiego. Tu się rozpoczęła i tu zakończyła. — W roku 1900 ze zmianą dyrekcji, ustąpił dzielny dyrygent ze swego stanowiska i opuścił operę polską, której przez lat dwadzieścia kilka był silnym filarem. Pod dyrekcją Pawlikowskiego w nowym gmachu przeszła ona pod batutę kilku po sobie następujących kapelmistrzów, jak Czelański, Spettrino i inni. Tymczasem Jarecki pozostał wierny dawnej swej siedzibie, gdzie powstała Filharmonja na czas niedługi; tu rozpoczął działalność estradową wykonaniem „Ody do młodości" swego utworu. Następnie dzielił już batutę swą pomiędzy „Lutnię" a chór kościelny w bazylice katedralnej. W latach zaś ostatnich swego życia sprawował obowiązki nauczyciela spiewu w Seminarjum żeńskiem oraz dyrygenta muzyki u OO. Dominikanów. Zmarł 18. grudnia 1918.

Jako kompozytor dał się poznać po raz pierwszy we Lwowie w roku 1873 podczas uroczystości kopernikowskich; wykonano wówczas kantatę jego p. t. „Święto majowe" do słów Żmorskiego. — W roku 1876 wystąpił z pierwszym utworem scenicznym „Nocleg

w Apeninach“ do słów Fredry, a w dniach 27. i 28. marca roku następnego wykonano balladę „Hugo“ do słów Słowackiego. Pierwszym jednakże wielkim sukcem mógł się młody kompozytor poszczycić dopiero w r. 1880, gdy dnia 1. kwietnia ukazała się na scenie opera „Mindowe“ do słów J. Słowackiego z Arklową (Aldona) Chodakowskim (Mindowe) i Cieślewskim (Dowmunt). Po „Mindowem“ nastąpiła w sześć lat później „Jadwiga“ z Arklową w roli tytułowej, a następnie „Barbara Radziwiłłówna z p. Pawlikow-Nowakowską i Myszugą jako Zygmuntem. Było to w r. 1893. Potem dał się już słyszeć Jarecki tylko z operą-balladą „Powrót taty“ według Mickiewicza. *) W tece zaś pozostały dwie, t. j. „Wanda“ do słów Bełzy i „List żelazny“ według dramatu Małeckiego. „Wandę“ napisał po „Mindowem“, „List żelazny“ zaś był ostatnią jego pracą dla sceny. Do rzędu tych jednak kompozycyj zaliczyć jeszcze należy niewykonywaną nigdy w całości muzykę do „Odprawy posłów“, a nadto z powodzeniem wykonywane ilustracje sceniczne do „Balladyny“ i do „Lilli Wenedy“. Inne kompozycje z zakresu muzyki komnatowej (Sonata na wiolonczelę) lub salonowej (utwory na fortepian) nie były znane publiczności, gdyż ich kompozytor nie ogłaszał drukiem, umieszczając chyba niekiedy tę lub ową drobnostkę w „Echu muzycznem“. Z pieśni wyszło sześć w jednym zeszycie, a dwie osobno, nakładem Seyfartha i Czajkowskiego we Lwowie.

Pieśń „Smutna wieść“ wyszła u K. Jakubowskiego we Lwowie, i tu również ukazała się za inicjatywą Wiktorji Niedziałkowskiej napisana i wydrukowana Msza na głosy żeńskie. Balladę „Spiewak zwycięzca“ na chór męski wydano w odbitce litograficznej.

Jak już poprzednio to zaznaczyliśmy, Jarecki był niewątpliwie dzieckiem duchowem Moniuszki. Trzymał się mniej więcej tego samego środowiska pod względem harmonji i hołdował melodji jako najgłówniejszemu czynnikowi muzyki. Mimo to ogólne wrażenie jego muzyki było odmienne, a już w traktowaniu opery szedł Jarecki zupełnie innemi drogami. „Lohengrin“ wywarł na nim widocznie duże wrażenie. — A jakkolwiek mowy o naśladownictwie nigdy nie było, bo Jarecki od najrdzenniejszej istoty Wagnera chromatyki, trzymał się z daleka, to jednak przecież już samo przejęcie się zasadami scenicznemi nowoczesnego dramatu, musiało nasuwać każdemu słuchaczowi uwagę, że idzie tu wszystko innym już trybem, że cały dawny aparat operowy zastąpiono nowym i że tylko linja melodji i dźwięk harmonji jak w muzyce dawniejszej układają się w całość jasną i przejrzystą, cokolwiek może niekiedy za szeroką, ale organicznie dobrze zbudowaną i solidnie opracowaną. Za najlepsze swe dzieło uważał zgasły kompozytor „Barbarę“, głos publiczny jednakże odnosił się do młodzieńczego dzieła jego, do „Mindowego“ z największem uznaniem.

„Odprawę posłów“ jak i „List żelazny“ należałoby przecież od zagłady uchronić i przed publiczność wywieść, skoro się tylko ciężkie czasy dzisiejsze jako tako przewalą.

Podobny obowiązek istnieje także i wobec utworów pozostałych w manuskryptach, które przynajmniej częściowo powinnyby się zetknąć ze światem. Jak dotąd, spuścizna po zmarłym kompozytorze nie jest jeszcze zbadana, część jej wszakże i to właśnie ta do ogłoszenia najłatwiejsza, znajduje się w onej książce kilkakrotnie wspominanej, którą ś. p. Jarecki jako młody człowiek od Stanisława Moniuszki otrzymał. Jestto okazałe skórzane album z klamrą złocistą i na kluczyk zamykane, mieszczące wewnątrz kilkaset stronic nutowych. Na pierwszej karcie widnieje następujący napis: „1868 20/III. Najmilszemu i najlepszemu uczniowi mojemu Henrykowi Jareckiemu na szkice jego pięknych myśli, poświęca St. Moniuszko“. Szereg kompozycyj rozpoczyna Sonata na wiolonczelę i fortepian, niestety jednak bez głosu wiolonczelowego, który musiał osobno być napisany. Potem następują liczne krótsze i dłuższe utwory fortepianowe oraz pieśni jedno-, dwu- i więcej głosowe, ostatnie pisane widocznie dla użytku Seminarjum. Książka ta nie została całkowicie wypełnioną, ale istnieje jeszcze poza nią i poza wielkimi utworami wymienionymi powyżej, znaczna ilość manuskryptów. Znajduje się pomiędzy nimi zapewne i uwertura „Na wygnaniu“ wykonana w Paryżu u Lamoureux, którego ś. p. Jarecki odwiedzał przed laty. Do spuścizny należą także i prace literackie spisywane w chwilach wypoczynku.

Miejmy nadzieję, że utwory pozostałe zwrócą na siebie uwagę nakładców, w następ-

*) „Powrót taty“ wystawiony poraz pierwszy dnia 19. stycznia 1897 grano we Lwowie 15 razy, w Krakowie 2, a w Warszawie 19 razy.

pstwie czego i szersza publiczność zapozna się z nimi, wejdzie w bliższy stosunek i polubi je, jak na to zasługują. Będzie w tem część hołdu, należnego pełnemu zasług, znakomitemu polskiemu kompozytorowi.

St. Niewiadomski.

Z DZIEDZINY TWÓRCZOŚCI SŁOWIAŃSKIEJ.

II.

Jugosłowiańszczyzna.

Smutne stosunki polityczne w południowej Słowiańszczyźnie, były od wieków przeszkodą w rozwijaniu się postępu kultury narodowej. Rozwój ten nie mógł tem samem iść tempem, co u ich szczęśliwszych braci północnych. Najazdy Turków, a następnie jarzmo nałożone przez t. zw. „oswobodzicieli" niedopuszczające nigdy najskromniejszych objawów narodowego uświadomienia, były główną tego przyczyną i sprawiły, że jedynie pieśnią ludową wypowiadały się te narody, wkładając w nią wszystkie swe marzenia i skargi wszelką miłość i ból. Zbiory tych prawdziwych skarbów narodowej poezji lirycznej i epicznej wydane przez kilku dzielnych pracowników (Vuk Stefanovič Karadžić 1877, Franjo Šaver-Kuhać 1834—1911) stwierdzają to. Kuhać nauczyciel muzyki w Zagrzebiu słynął z działalności swej narodowej między Chorwatami. Rozbudzał w nich ducha narodowego i szerzył zamiłowanie do pieśni. Sam śpiewał i wydał przeszło 5.000 ludowych melodyj. Zbiór prawosławnych śpiewów kościelnych „Božestvenaja služba" wydał Kornel Stanković (1831—65) pierwszy kompozytor serbski. Początki zaś kunsztownej muzyki znajdujemy w kompozycjach Fortunata Pinterića przeora klasztoru w Wirovitici. Pisał on utwory kościelne.

W dziale dramatycznym pierwszy występuje na widownię Vatroslaw Lisinski (urodzony w 1819 w Zagrzebiu) z operą chorwacką „Ljubav i zloba" skomponowaną za inicjatywą i do libretta znakomitego śpiewaka Alberta Štrigi. Lisinski po pierwszej tej szczęśliwej próbie, porzucił studja prawnicze i udał się do Pragi, gdzie poświęcił się muzyce całkowicie, zapisawszy się do tamtejszego konserwatorjum. W tymże czasie ułożył drugą operę swoją „Porin" wystawioną w Zagrzebiu dopiero w roku 1897. Powróciwszy do ojczyzny nie znalazł Lisinski dostatecznego poparcia do tego stopnia, że w niedostatku umarł w roku 1854. Kiedy poraz pierwszy wystawiano operę „Ljubav i zloba" siłami amatorskiemi, posiadał już Zagrzeb swój teatr; właścicielem jego był bogaty obywatel Stanković. Znany literat niemiecki Henryk Börnstein opowiada w swych pamiętnikach, że Stanković wygrał na loterji dobra, którą to wygranę zażądał w gotówce. Otrzymawszy 300.000 guldenów, wybudował za te pieniądze na gruncie ofiarowanym przez miasto teatr, który następnie wynajmował przedsiębiorcom. Chociaż Stanković był dobrym patryjotą, przecież jednak w teatrze tym grano po niemiecku, a wspomniany Bornstein był tego teatru dyrektorem. Tłumaczy się to w pierwszym rzędzie brakiem chorwackiej literatury; ale i okoliczność, iż teatr wspierała głównie arystokracja chorwacka po części zmadiaryzowana a po części zniemczona, nie mogła być bez znaczenia. Później wyjednano przecież pewną ilość przedstawień chorwackich. Było to dziełem partji narodowej pod przewodnictwem dr. Ljudevita Gaja, znakomitego historyka i narodowego budziciela, któremu Chorwaci zawdzięczają oczyszczenie swego języka z obcych wyrazów. W roku 1860 młodzież chorwacka energicznym protestem podniesionym w teatrze dnia 24. listopada, uniemożliwiła na zawsze dalsze przedstawienia w języku niemieckim. Stało się to za rządów włoskiego impressarja Ulisse Brambilla robiącego trudności przedstawieniom chorwackim. Zdobyte w ten sposób pole zaczęło wkrótce piękne wydawać owoce, nietylko bowiem dobre przekłady zaczęły się ukazywać na scenie, lecz i prace oryginalne chorwackie w znacznej ilości.

W dziesięć lat później, założono stałą operę chorwacką; na jej zaś czele stanął sławny kompozytor Ivan Zajc ur. w 1832 r. w Rjece. Jako uczeń konserwatorjum w Medjolanie ulegał Zajc długo wpływom włoskim, popierając dobre i złe właściwości włoskiego typu muzyki. Zajc był kapelmistrzem Karlteatru w Wiedniu, i ztąd go powołano do Zagrzebia. Tu dopiero poeta Preradović i biskup Strossmayer zdołali rozbudzić w nim uczucia i dążenia narodowe, co też w późniejszych utworach jego znalazło swój wyraz. Era Zajca rozpoczęta wystawieniem opery „Mislav" w roku 1870 trwała lat 19. Liczba kompozycji tego chorwackiego Moniuszki przedstawia się wspaniale, wynosi 1022 dzieł! Oprócz

innych utworów różnych form i kształtów muzycznych, pozostawił Zajc 21 oper, 30 operetek, 60 kantat, 160 chórów, 120 kościelnych, 43 uwertur, 3 symfonie, 44 koncertów, 24 tańców. Już w jedynastym roku życia skomponował był operę „Maria Terezja", a jako dwudziestoletni słuchacz konserwatorjum w Medjolanie wykonał pod własną batutą operę „La Tirolese", nagrodzoną na konkursie. Zajc skomponował w późniejszym życiu między 1870 r. a 1907 kilkanaście oper i tyleż operetek. Zajmującą rzeczą będzie dla czytelnika, że między tytułami oper spotykamy „Pana Twardowskiego" i „Damy i huzary". „Załoga okrętowa" należała do operetek grywanych na wszystkich scenach. Co do oper to jedynie „Nikola Subić Zrinjski" utrzymał się na repertuarze. Jestto opera oparta na historycznem podaniu z czasów bitew z Turkami; Chorwaci uważają ją za dzieło narodowe podobnie jak my „Halkę". Zajc doczekał się późnego wieku, a śmierć zaskoczyła go przy pracy nad operą „Godina 1848".

W roku 1880 przerwano operę na całe dwa lata, poczem podjęto ją na nowo, trzy zaś krótkie sezony w latach 1891, 1893, 1894, były jakoby przejściem do nowej epoki, kiedy teatr stał się instytucją krajową, a intendentem zamianowany został zapalony patryjota i literat dr. Stjepan Miletić. Zadanie swoje pełnił Miletić z ogromnym pietyzmem i nie wahał się nawet poświęcić całego mienia dla raz wytkniętego celu. Teatr pobierał tylko niewielką subwencję krajową, która nie mogła pokrywać wydatków, zdaniem Miletica niezbędnych dla zadowolenia poczucia artystycznego, więc dokładał sam. Ale w ten sposób intendentura jego nie mogła trwać dłużej nad cztery lata, poczem Miletić ustąpił i oddał się pracy literackiej przeniosłszy się do Monachium. Tu życie zakończył w r. 1908.

Po Mileticu opera w Zagrzebiu posiadała trzech intendentów po kolei (I. Hreljanović, A. Mandrović i Fijan, wreszcie Treśćec), musiała jednak w roku 1902 zawiesić czynności. Dopiero w roku 1909 powiodło się ostatniemu z czterech wymienionych ustalić jej egzystencję. Subwencja krajowa i miastowa jakoteż i prywatna dotacja cesarza Franc. Józefa umożliwiły prowadzenie opery na wielką skalę. Ale Treśćec biurokrata austryjacki (zarządca polityczny w okupowanych ziemiach) swoją ignorancją w rzeczach artystycznych, oddziaływał bardzo ujemnie na stosunki teatralne, sprowadził teatr do poziomu przedsiębiorstwa i w końcu tak się naraził artystom, prasie i publiczności, iż musiał się usunąć z zajmowanego stanowiska. Nastąpił po nim Quido Hreljanović b. pułkownik i poseł, który od roku 1907 prowadzi operę z wielkiem powodzeniem. Ażeby mieć pojęcie, z jakiemi trudnościami walczyć musiała opera chorwacka, wystarczy przytoczyć, iż nie mając własnych śpiewaków posługiwać się musiała obcymi, którzy zmuszeni byli, rzecz prosta, śpiewać w rodzimym języku. Następstwem tego były mieszane przedstawienia, wśród których rekord osiągnęło jedno pamiętne w dziejach instytucyi, śpiewane w siedmiu językach.*) Ale brak własnych sił i do dziś dnia jeszcze nie pozwala obywać się bez pomocy obcych, to też polscy i czescy artyści znajdują tam zawsze wdzięczne dla siebie pole. Z Polaków wystarczy wymienić panie: Łowczyńską, Dębicką, Szymańską, Szajerównę, Decykiewiczównę-Rodanne, pp. Łowczyńskiego, Jastrzębskiego, Kondrackiego, Orzelskiego i Olszewskiego.

Na polu kompozycji obok Zajca i Lisińskiego odznaczyli się: Edmund Michalović urodzony r. 1842 w Slawonji, uczeń Bülowa, a następca Liszta na stanowisku dyrektora kraj. akademji muz. w Budapeszcie, autor oper „Hagbart i Signe" (1882) „Toldi" (1893) „Wieland kowal", „Eljana" i wielu utworów orkiestralnych; dalej Gj. Eisenhut, Wladimir Bersa, Rosenberg-Ružić, Feliks Albini, Andre Mitrović i popularny kompozytor Vilko Novak zmarły w roku 1918, ceniony również wysoko jako pedagog. Ale ponad wszystkich wzniósł się Blagoj Bersa młodszy brat wspomnianego powyżej Vladimira. Urodził się w roku 1873 w Dubrowniku, nauki pobierał u Zajca w Zagrzebiu, a następnie u Roberta Fuchsa w Wiedniu, był później kapelmistrzem w Strassburgu, Gracu i Osieku. Napisał trzy opery „Jelka", „Oganj" i „Postolar od Delfta" według bajki Andersena. Największego powodzenia doczekał się z nich „Oganj", Jest to utwor czysto modernistyczny o treści zaczerpniętej z życia robotniczego, a napisany pod wpływem nowoczesnej muzyki niemieckiej: śmiały w harmonjach, bogaty w kontrapunktyce i świetnie instrumentowany. Libretto wyszło z pod pióra znanego wiedeńskiego librecisty dr. Willnera.

*) I we Lwowie miewaliśmy polyglotyczne przedstawienia operowe, dopiero w ostatnim sezonie zaniechane.

Bersa żyje w środowisku niemieckiem, co go niestety oddala od chorwackiej muzyki narodowej. Wielkie nadzieje budzi Dalmatyniec Józef Hatze znany i lubiany w południowej Słowiańszczyźnie dzięki pięknym swym pieśniom. W jednoaktówce „Powratak“ czysto werystycznej, zdeklarował się Hatze jako zwolennik szkoły włoskiej, do której zresztą poniekąd należy, będąc uczniem Mascagniego.

Z najmłodszych wymienić należy Antuna Dobronica (jednoaktowa opera „Zmierzch“ do własnego tekstu według II. części znanej Trylogji dubrownickiej Iva ks. Vojnovica) i V. Konjovica (opera „Viljn veo“). Ale mówiąc o sukcesach opery zagrzebskiej trudno pominąć jeszcze jedno imię, które właśnie w tej chwili nabiera wiele rozgłosu. Posiada konserwatorjum tamtejsze profesora kompozycji Czecha Fr. Lhotkę, którego opera „Minka“ do libretta napisanego przez chorwackiego literata Ogrizovica, święci w Zagrzebiu wielkie trjumfy. Jest to rzecz zupełnie nowoczesna, dramatycznie doskonale poprowadzona, a pod względem muzykalnym bardzo zajmująca i pięknie instrumentowana. Lhotka wystąpił już przed tem z melodramatyczną muzyką do bajki Tućića „U carstwu sanja“ i do bajki Ogrizovića „Zlatokosi kraljević“. Nadto jest autorem wielu chórów chorwackich, zarówno oryginalnych jak i układów, opracowanych dla chóru „Lisinski“ którego jest dyrektorem.

Znacznie skromniejszym tylko dorobkiem poszczycić się mogą Słoweńcy, Serbowie i Bułgarzy. Teatr w Lublanie zbudowano dopiero w roku 1892 i to jedynie dla dramatu, opera występuje tylko gościnnie t. j. stagionami. Czeski muzyk Ant. Foerster autor wielu teoretycznych dzieł w słoweńskim języku, był również i kompozytorem pierwszej słoweńskiej opery „Gorenskij slavcek“. Wydał nadto narodowe pieśni w zbiorze Triglav i skomponował wiele chórów i pieśni oryginalnych do tekstów słoweńskich. Słoweńców rodowitych reprezentują kompozytorowie: Vilhar, Parma, Ipavec, Hajdrich i lenko. Serbowie posiadają również kilku kompozytorów (Mokranjac, Binićki), Bułgarzy podobnie (Dobry, Ivanów); tak jedni atoli jak i drudzy nie mają jeszcze stałych instytucyj operowych, jakkolwiek przed wojną istniały już towarzystwa mające na celu utworzenie takowych. Zapewne teraz będą mogli powoli zamysły swoje wprowadzić w życie.

Milan Zuna.

OCENA NADESŁANYCH NUT.

Jan Skrzydlewski. Nokturn e-dur Marsz es-mol. Dwa zeszyty preludjów.

E. R. Blanchet. Deux barcarolles, op 24 en la mineur. Foetisch frères, Lausanne.

Jan Skrzydlewski, pianista i nauczyciel gry na fortepianie, obecnie zamieszkały podobno w Poznani lecz znany we Lwowie z kilkoletniej działalności swojej pedagogicznej i występów estradowych, dawał się już kilkakrotnie poznać z prac swych kompozytorskich: pieśni spiewanych u nas nieraz i kilku drobnych utworów fortepianowych również produkowanych publicznie. Nowe jego rzeczy w porównaniu z dawniejszemi wykazują znaczny postęp i więcej niż jeden krok naprzód: kompozytor albo istotnie rzeczy te utworzył po głębszych studjach nad harmonją i nad formą, albo jeżeli skomponował je dawniej, to poddał następnie nowemu retuszowi. Tak czy inaczej, rzeczy te robią na nas wrażenie kompozycyj znacznie bogatszych, zasobniejszych w pomysły, barwniejszych i nawet z pianistycznej strony wdzięczniejszych niż utwory poprzednie. Zwłaszcza Preludja. Są one widocznie tworzone w pewnem podnieceniu kompozytorskiem, tkwi w nich jakaś indywidualna nuta, jakieś *ja*, unoszące sie ponad poziom parkietów salonowych i wydeptanych chodników. Kompozytor korzysta tu z praw i swobód przysługujących mu przy tego rodzaju formie, nie szuka dalszego ciągu, gdy on sam z siebie nie przychodzi do głowy, nie konstruuje zbyt mozolnie, nie wydłuża rzeczy, słowem, nie czuje się skrępowany niczem i stądto rzeczy te mają swój sympatyczny, niewymuszony charakter, I harmonję tak traktuje, jak ją słyszy zdrowem, normalnem uchem bez czynienia wysiłków, aby ją dostroić do wymagań modernizmu. Raczej spogląda w stronę Szumana i Szopena, niż w stronę Regera czy Debussego nie mówiąc już o Schönbergu. Zapisujemy tę okoliczność z tego powodu do plusów na rzecz kompozytora, iż wszelkie obliczane z góry zboczenia od stylu, w którym się wychowało, wtenczas tylko wychodzą na korzyść talentowi twórczemu, gdy z jego wzrastaniem równomiernie się mnożą; nadto i z tego powodu, że w ogóle radzibyśmy widzieć kres jakiś w innowacjach dzisiejszych, robiących naprawdę „zatrważające“ postępy...

Dwie barkarole na fortepian utworu p. Blanchet, obydwie w a-mol, są napisane widocznie przez muzyka znającego dobrze instrument a przytem doskonale zespolonego ze stylem nowoczesnym. Ten człowiek nie umie już inaczej myśleć tylko harmonją modernistyczną! Obydwie barkarole zbliżone do siebie tonacją, wolnem tempem a nawet ruchem szesnastkowym, snują się delikatnie, frazami nie tyle melodycznemi ile melodyzującemi, nie bez poezji, nie bez wdzięku i nie bez wyrazu. Są pomyślane rzetelnie, chociażby nawet chciał ktoś w nich widzieć refleks Debussyzmu, co swoją drogą jest nieuniknione. (*st. n.*)

Z OPERY.

„Lakme“ należy do francuskich utworów tej doby, w której na tle nadzwyczajnej czystości harmonicznej zaczęły zakwitać przeróżne „pikanterje“ zarówno tonalne jak i rytmiczne, zarówno akordowe jak i dźwiękowe czyli instrumentacyjne. W żadnej epoce nie uwielbiano egzotyki w tym stopniu, w żadnej melodja wschodnia nie posiadała ceny tak wysokiej, ani rytmy bębenków i dzwoneczków z melodją cieniutkiego pikola nie były tak bardzo lubiane. Mayerbeer, Auber i Felicjan Dawid uprawiali ją na wielką skalę, inni przygodnie tylko, Delibes oddawał się jej z zamiłowaniem i poszukiwał pięknych okazów z pasją kolekcjonisty — wiadomo, że pasja ta zawiodła go raz aż do Galicji (temu lat dwadzieścia kilka), w następstwie czego powstala opera „Kasia“ oparta na tutejszych ludowych motywach. Kiedy Bizet w „Carmenie“ dał temu stylowi podkład realistyczny i wyposażył swą muzykę ponadto jeszcze silnymi akcentami dramatycznymi, zbladł Delibes i cofnął się jakoby do przeszłości. Mimo to muzyce jego, jak wogóle całej koncepcji „Lakme“ nie można odmówić ani wdzięku ani poezji, i uważać ją trzeba za rzecz wytworną, delikatną, i prawdziwie artystycznie przeprowadzoną. Że pewnego błędu właściwego całej szkole uniknąć nie mógł, to rzecz zrozumiała, jest to bowiem zadaniem prawie nierozwiązalnem, komponując europejską muzykę, utrzymać się w stylu wschodnim z całą konsekwencją. Musi nadejść chwila, z której hinduska bohaterka przemówi wysoce kulturalnym acz i konwencjonalnym potroszę językiem — paryskiej opery komicznej. Ażeby zaś z tej trudności wybrnąć jako tako, wprowadza się figury o nieskazitelnie białych twarzach. Na cóżbo zresztą istnieliby Anglicy?... I tak w „Lakme“ mamy dwie partje: jedna hinduska reprezentowana u nas przez p. Bandrowską (Lakme) i Ostrowską, pp. Okońskiego i Niedzielskiego, a druga europejska przez panie Kasprowiczową, Śmiglewską, Lipowską i pp. Bedlewicza i Zudara. Nieuniknione w tym składzie konflikty dramatyczne, nie przeniosły się jednak na grunt harmonji muzycznej, przeciwnie, rzecz szła gładko dzięki starannej pracy p. Zuny: chwilami brzmiała bardzo poetycznie (pieśń dwugłosowa), chwilami zadziwiała jak na nasze stosunki swoją akuratnością, czego dowodem był n. p. zespolik, w którym przeważnie brały udział siły zupełnie początkujące. Panna Bandrowska śpiewała tytułową partję bez brawury zapewne, jaką rozwijają śpiewaczki bardziej rutynowane, ale za to ze znaczną dozą przejęcia się uczuciową stroną śpiewu i akcji, przyczem dodać nie zawadzi, iż zewnętrzne jej warunki odpowiadają tej wschodniej postaci nadzwyczajnie.

Gdyby dzisiejsze czasy pozwoliły na okazalsze urządzenie pochodu w II. akcie i na wydobycie większego złudzenia dekoracyjnego w ostatnim akcie, byłoby niezawodnie lepiej. Brak atoli statystów i niemożność swobodnego posługiwania się materjałem malarskim, zmusza zadowalać się tem, czem teatr rozporządza. Poza tem „Lakme“ jako rzecz przedstawiona dobrze, zyskała sobie ogólne uznanie.

Przedstawienie sobotnie „Otella“ dobiegło wskutek znanego wypadku ze światłem tylko do połowy aktu II. Wystarczyło to jedak bodaj na tyle, aby Jago — Freszel wyśpiewał swoje Credo. A że Credem p. Freszla, jak na razie, jest śpiewać pięknym, pełnym dźwięku głosem czysto i poprawnie a w dykcji wzorowo niemal — przeto i słynny moment twórczości Verdiowskiej takąż a nie inną oprawę otrzymał. Kiedyś w niedalekiej przyszłości otrzyma jeszcze więcej siły i ekspresji, do czego młodemu śpiewakowi potrzeba tylko scenicznego doświadczenia; jak wiadomo, śpiewał on Jagona w sobotę po raz pierwszy. (+)

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Opera lwowska po wystawieniu „Strasznego dworu“ Moniuszki, „Lakme“ Delibesa

przygotowuje „W studni“ Blodeka, i „Verbum nobile“ Moniuszki, a w dalszym ciągu „Bal maskowy“, „Toskę“, „Aidę“ i „Eugenjusza Onegina“. Na razie przedstawienia przerwano.

Z Warszawy donoszą nam, iż opera po usunięciu się z dyrekcji p. Janiny Korolewicz, przeszła pod art. dyrekcję pp. Dołżyckiego i Kawalskiego. P. Dołżycki, jak wiadomo lwowianin, cieszy się w Warszawie wielkiem uznaniem, obok Młynarskiego należy do najpopularniejszych dyrygentów stolicy. Upaństwowioną opera dotąd nie jest. Panią Korolewicz-Waydowę pozyskano i nadal jako śpiewaczkę, mimo, że personal powiększył się o jeden jeszcze sopran dramatyczny p. Margot Kaftalównę.

Ruch koncertowy poza regularnymi koncertami symfonicznymi i kameralnymi niewielki. Dwa koncerty na rzecz Lwowa na szeroką skalę urządzone miały jedynie znaczenie akcji dobroczynnej. Z wybitnych artystycznych osobistości wypada zanotować p. Wąsowską-Rüdigerowę znakomitą pianistkę, która po dłuższej pauzie znowu wystąpiła, p. Oziminśkiego skrzypka, a nadto pianistów Eisenbergera i Łabuńskiego. Były to występy pełne powodzenia; krytyk Kurjera warszaw. Brzeziński wyraża się o p. Łabuńskim z gorącem uznaniem. Nadzwyczaj zajmującą była symfoniczna produkcja dnia 13. grudnia, w której pałeczkę dyrygencką dzierżył Józef Śliwiński. Znakomity pianista okazał się wprawnym i pełnym duszy dyrygentem. W tymże koncercie wykonano nowy utwor Wertheima „Balladę“ na fortepian z orkiestrą. Wykonawcą był sam kompozytor. Publiczność miała też sposobność w jednym z symfonicznych koncertów poznać nowy koncert fortepianowy Fr. Brzezińskiego. Z powodu trudności komunikacyjnych nie możemy niestety poznać tych nowych utworów polskiej literatury muzycznej, ani też zdać z nich sprawy.

Koncert ludowy. Dnia 16. grudnia 1918 odbył się w Warszawie pierwszy koncert ludowy. Jestto nowa instytucja mająca na celu popularyzowanie muzyki. Ceny miejsc rozpoczynają się od 20 fenigów.

Karol Szymanowski ma zamiar jak donosi „Merker“ odwiedzić wkrótce Wiedeń i dać tam słyszeć szereg nowych utworów swoich skomponowanych w czasie wojny: koncert skrzypcowy, utwory orkiestralne, fortepianowe i pieśni. Ukazać się mają one niebawem w druku. Wiadomości tych miał „Merkerowi“ udzielić jeden z przyjaciół wiedeńskich Szymanowskiego na podstawie niedawno otrzymanego listu.

Nowe opery. Busoni wystawił w Frankfurcie dwie swoje najnowsze opery „Turandot“ i „Arlechino“. Są to burleski o nadzwyczaj świetnej instrumentacji, pełne błyskotliwego dowcipu znajdującego w muzyce subtelny i wyrafinowany wyraz. Ignacy Waghalter (Polak) wystąpił z operą „Młodość“. Wykonana po raz pierwszy w Kiel, osiągnęła znaczne powodzenie. Bittner skompon›wał również nową rzecz groteskową p. t. „Die unsterbliche Kanzelei“

Ostatnia opera Zygfryda Wagnera p. t. „Sonnenflammen“ wystawiona w listopadzie poraz pierwszy w Darmstadzie, nie znalazła uznania w prasie Krytyka stwierdza u kompozytora dekadencję objawiającą się w zaniedbaniu formy na rzecz smaku szerokiej publiczności. „Jej pasierbica“ Janaczka została wystawiona poraz pierwszy w Kolonji. Prasa oddaje jej żywe pochwały.

Wiedeńska opera przechodzi obecnie chwile bardzo przykre, będące, jak się zdaje początkiem końca. Chaos ogólny panujący od upadku dynastji we Wiedniu, odbija się i na rządach dawnej Hofopery, która posiada obecnie aż trzech dyrektorów: Gregora, Schalka i R. Straussa. Każdy oczywiście ma swoje prawa, i nie chce od nich odstąpić. Najgorzej wyszedł na tem Strauss, który mimo swego znanego sprytu, zawiódł się gorzko. Wybierał się z Berlina do cesarskiej nadwornej opery wielkiego państwa, a dostał się obecnie do teatru małej republiki, która prawdopodobnie tak kosztownego przedsiębiorstwa dalej prowadzić nie zechce. Ale i do Berlina trudno już powracać, bo tam stosunki także się zmieniły.

Konflikt z operetką. Znany kompozytor niemiecki Maks Schillings opuszcza dyrekcję opery w Stuttgarcie, z powodu, że nie podoba mu się przewaga lżejszego towaru, t. j. operetki, którą forytuje intendentura.

August Stoll reżyser wiedeńskiej opery, a niegdyś tenor do pierwszych partyj, zmarł niedawno. W latach ostatnich grywał on w operze małe mówione partyjki, n. p. mistrza ceremonji w „Ariadnie“ R. Straussa. Umiał odtwarzać je z subtelną drobiazgowością i znaczną siłą komizmu.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.